РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ. В ПОИСКАХ НОВОГО ПОНИМАНИЯ

Москва
1993

АРС 9679

Ответственный редактор: *Н.А.Ястребова*

Рецензенты:
доктор философских наук *А.Г.Дубровин*
кандидат искусствоведения *Е.В.Дуков*

© Российский институт искусствознания. 1993 г.

От редактора

Сегодня для искусствознания, литературоведения и эстетики, обращенных к культурным судьбам отечественного искусства XX века, стало ясным и бесспорным одно. Старые, казалось бы, апробированные десятилетиями теоретические схемы перестали работать. Они бессильны охватить суть и логику реальных художественных процессов такими, какими они были и есть на самом деле. Короткая узда идеологически подаваемой, жесткой концепции или распалась совсем (как полагают многие), или значительно переформировалась в «полагаемых» допусках. Вследствие этого в искусство советского периода хлынула лавина новых фактов, сметающих старые схемы. Эта требующая ныне осмысления и существовавшая ранее в невидимках художественная реальность активно заполняет пространство культурной истории, теснит ряды призванных художественных норм и авторитетов, не только привнося новую содержательность, но и отбрасывая причудливые блики на знакомое и, казалось бы, освоенное нашим искусством. Некоторые старые факты прежней художественной «классики» от такого воссоединения в новую культурную целостность теряют свой былой ценностно-содержательный престиж, распадаются.

Неизбежно мы вступаем сегодня во временную, промежуточную ситуацию возбужденного наступательно-активного динамизма в переосмыслении всего и вся не только в художественных, но и в теоретических решениях. В такой ситуации становятся субъективно оправданными нестандартные, непривычные интерпретации, хотя бы ради того, чтобы вывести из неподвижности, разомкнуть закрытость прежних позиций, диалогическую суть теоретического поискового движения общественно-культурной мысли. Шоковая терапия, которой сегодня наполнена наша жизнь во всех ее подразделениях, по-своему действует и здесь: в сфере осмысления и переосмысления нашего культурного исторического существования.

Через это надо пройти. Пережить стремительность и разрушительность такого взрыва. Его деформации и перекосы, его

людей проблемность коллективистских ценностей. Силой объективного хода вещей эти ценности неизбежно и настойчиво — хотим мы этого или нет — входят в гуманитарное содержание современности.

Проблемой оказалось то, каким образом соотнести эти новые исторически активные начала с критериями личностного, с накоплениями индивидуальной культуры и духовности, не умаляя значимости ни того, ни другого. Эта гуманистическая проблема еще не решена до конца. Драматический вклад в ее освоение сделало советское искусство.

Завершенности нет. Важно то, что человек и все то, что связывается с личностью, стали благодаря искусству осмысливаться как ведущее звено в картине по-новому сложной действительности.

Второй урок,что мы должны извлечь из исторически состоявшегося опыта, — негодность, непродуктивность нормативных, моноорганизующих способов овладения эстетической содержательностью. Поиск искусства не может быть монополизирован одномерным подходом к решению сегодняшних и завтрашних духовных проблем.

Реальная история советского искусства восстает против такого ограничения. Помнить об этом — наш долг перед будущим.

С.Вайман

ЧЕЛОВЕК И ИДЕЯ. ПЕРЕЧИТЫВАЯ ГОРЬКОВСКУЮ «МАТЬ»

Читатель помнит, конечно, эту мудрую гофмановскую сказку. Маленькое чудище, выродок-карапуз, обладатель трех магических золотых волосков Крошка Цахес (он же Циннобер) произведен в премьеры княжеского двора. Безмерное могущество уродца сообщает всему его облику гротескное величие, а это, естественно, тревожит умы, провоцирует путаницу общепринятых ценностей и понятий. Студент Бальтазар декламирует трогательные стихи о любви соловья к алой розе, а публика — что за чертовщина! — дарит рукоплесканиями и восторгами не его, автора, а ... уродца Циннобера. И это еще не все. Прекрасная Кандида, возлюбленная Бальтазара, опускается перед всесильным карапузом на колени, целует его мерзкий рот, прямо в синие губы, а несчастный, вконец обезумевший поэт патетически оправдывает этот унизительный порыв.

Как сильно смахивает сей сюжет на недавнюю нашу идеологическую гофманиаду, когда всё живое в искусстве либо почиталось за ересь, либо, по ходу интерпретаторских манипуляций, провозглашалось детищем отечественного уродца-соцреализма! И тогда уж автор соответствующего— «адаптированного» — текста обретал статус чуть ли не национального героя. «Выяснялось», успех его не случаен: на всех этапах творческого процесса он неукоснительно следовал предписаниям нашего Циннобера, обладателя тоже трёх и тоже наших магических волосков: «партийности», «классовости», «народности».

Теперь все чаще к читателю стучатся некогда репрессированные художественные тексты. И уже нарастает гигантская

проблема: освобождение из-под руин соцреализма некогда заживо погребенных, по сути, тоже репрессированных, художественных смыслов. Я имею в виду произведения формально благополучные, в запретительные индексы вроде бы ни разу не залетавшие или даже сподобленные идеологической канонизации, однако при этом вульгарно перетолкованные в духе сталинских классовых установок. Ближайший пример — горьковская «Мать». Ещё сравнительно недавно, если верить доперестроечному социологическому официозу, повесть эта чуть ли не лидировала в реестре наиболее «престижных и любимых». Конечно, это очевидный пропагандистский перехлест. И не в том даже дело, что на классику, вообще говоря, она не тянет. Тут — другое. От Горького, подстриженного под Жданова, десятки миллионов читателей, и в первую очередь школьников и студентов, что называется, с души воротило. И только простофили или лицемеры дружно восклицали этому литературному призраку (родному брату лысенковской ветвистой пшеницы) осанну. Подчеркнем: пели осанну не горьковской повести, а пропагандистской мифологеме, что симулировала определенное сходство с ней. Демонтаж «уставной формулы» («правдивость»,«историческая конкретность», «революционное развитие») у нас на глазах приобретает необратимый характер. На этой формуле отплясывают чечетку и канкан, упоённо и мстительно, — нередко наивно полагая, будто она главнейший источник наших зол и бедствий. Дело однако не только в самой по себе «формуле», но и в сквозящих вокруг нее смысловых ореолах. Нельзя закрывать глаза на то, что для одних теоретиков соцреализм — историко-литературная ступень, отмеченная методологической непохожестью. Для других — комплект дубовых идеологических предписаний или даже негласное приложение к Уголовному кодексу. Для третьих - охранная грамота, маскировочное прикрытие, некое формальное свидетельство о политической непорочности, — само собой, я имею в виду не конъюнктурщиков и пролаз, но действительно серьезных, «непоклонливых» исследователей, пытавшихся (ох, как это было непросто!) осознать — без урезок! — эстетическую свежесть искусства, рожденного социальными вихрями на разломе эпох,

и вынужденных в целях физического выживания как-то камуфлировать свое инакомыслие. С другой стороны, сколько же их, историков и теоретиков литературы, притязающих ныне на терновый венец и статус страстотерпца потому только, что в оны годы якобы сподобились не «замараться» и напрочь изгнать из научно-речевого своего обихода эту уродливую лексическую амальгаму «соцреализм»! Между тем, перечитывая сочинения этих смельчаков, диву даешься, как внутренне зависели они от изгнанного беса, как чутко откликались на его коварные зовы, как часто позволяли ему, даже и не помышляя об этом, водить своим стерильным пером!

Вытаптывание «уставной формулы» — занятие малопочтенное и теоретически едва ли продуктивное; «формула» попросту нелепа. Подумаем. «Социалистический» плюс «реализм» — как же так? Стихия реалистического искусства — саморазвитие образа, доверие к спонтанному ходу его, неприятие всяческой заданности и предвзятости. «Социалистический» — смысловая остановка, понятийный предел, контрольная идеологическая риска — словом, и заданность, и предвзятость. Вот и выходит нонсенс: самодвижение неподвижности. Вольный бег бытия и — тормозное, прокрустово устройство, грубо этот бег пресекающее.

Подобно тому как необычайная пестрота оценок и трактовок нового искусства была бесцеремонно стянута к одному, «уставному» тону («формуле»), необычайное — стилевое, жанровое, тематическое — многообразие литературных текстов, словно подсолнуховое поле к солнцу, было повернуто к одной, эталонной модели — повести Горького «Мать». Абсолютистский режим требовал абсолютизации якобы созвучных ему эстетических ценностей. Он жаждал иерархии, железного регламента, ранжира, оглядки на непререкаемый образец и потому тщился обратить всю многоликость духовного опыта поколений в нескончаемую чреду зеркал, тиражирующих его сущность. Эталонная идеологическая благонадежность текста уже как бы автоматически удостоверяла его художественное совершенство. Отцы и теорстики «творческого метода советской литературы» — в различных проработочных ситуациях — с какой-то фана-

тичной истовостью ухватывались именно за горьковскую «Мать» как первый священный соцреалистический текст — «высокоидейный» и, следовательно, «высокохудожественный». Им и в голову не приходило, что симптомы новой творческой методологии нередко проблескивают в сочинениях, с точки зрения эстетической едва ли эталонных. Скажем, корнелевский «Сид» — не только первопроходческая, но и бесспорно совершенная модель классицистского метода. Ну, а — что же греха таить — «Кромвель», этот драматургический первенец Гюго, шедевром никак не назовешь, просто язык не повернется (очевидное «перепроизводство» деталей, линейность характеров, несценичность и т.п.) А все же именно эта, эстетически явно некондиционая драма осознается как исходный момент французского романтизма.

Надо сказать, что уже с момента публикации, да и в дальнейшем, горьковская «Мать» подвергалась нередко язвительным критическим набегам именно вследствие художественной своей, скажем так, некондиционности — обстоятельство, о котором на протяжении десятилетий практически не принято было говорить. По мнению первых уже рецензентов[1], художественная анемичность повести предопределена, и прежде всего тематическим авторским выбором: судьба революционера, средоточия «положительности», — материал хотя и сам по себе вполне почтенный, однако опасный, как раз в силу вот этой избыточной своей «положительности»: несгибаемая преданность революционному делу на ступени сюжетной разработки грозит обернуться монотонностью, — нюанс, с которым художник не смеет не считаться. Это «кожей» уразумел Глеб Успенский, так и не рискнувший предать бумаге перипетии «жизни и судьбы» Германа Лопатина, даром что и замысел приманивал, и обыльные фактологические накопления просились в работу. В аналогичной творческой ситуации набрел на этот нюанс и Салтыков-Щедрин: духовная «несгибаемость» и «вера» — это разумеется, прекрасно, содержание сих категорий — «беспредельно», « оно объемлет собой не только всего человека, но весь мир». Однако, уже по определению, вера сродни однообразию, и литературная трансформация ее требует «сверхъестественного художественного чутья». Словом, где тот автор, «которому были бы под силу такие глубины»?

Если верить первым критическим откликам на «Мать», таким автором не стал и Горький. Судите: «сплошная добродетель», подмена живой жизни то ли радением, то ли мессой, то ли благолепием, фимиамом, елеем и т.п. Увы, в этом реестре помянуты далеко не самые свирепые характеристики горьковской повести. Предположим, характеристики эти принадлежат присяжным хулителям. Но ведь и «ценители» — например, Блок, Белый, Луначарский, — на «комплименты» не скупились: «ни одной яркой строчки»; «великан в костюме лилипута»; «пряничность», «схематичность», «фальшь» — вот так, ни больше ни меньше. В эсхатологическом духе откликаются на повесть Д.В.Философов («Конец Горького» — нашумевшая статья)[2] и А.В.Амфитеатров («Это не художество, это — программа»; не лица, а ярлыки; люди — маховики на приводных ремнях и т.п.)[3]. Но и это еще не самое страшное. Некто Г. в шутовской манере рекомендует писателю воспитывать публику не рассудочно, а «по наглядному способу» — примерно так, как наставлял своего младшего брата Марат: водил по венерическим клиникам и демонстрировал кошмарные плоды распутства[4]. Уже и вовсе улюлюкает Литературный Старовер: «безобразный лубок»; размалеванные красным по черному ярлыки, — это о персонажах; се лев, а не собака, — о них же; не Максим все это сочинил, а какой-то придурок — «подмаксимок»[5]. Что и говорить — дешево, низко, бездарно. И главное: ни малейшего усилия понять, — даже и не признаваясь в любви, а просто из профессионального такта, как это сделал А.Горнфельд[6], за что, кстати, и был одернут и призван к порядку ... невероятно: Александром Александровичем Блоком («напрасно заступается за эту повесть»)[7]. «Конец Горького» — мотив этот муссировался на всех печатных перекрестках и на все лады. Среди причин «упадка гения» мелькали и такие: творческая усталость, отказ от общечеловеческого в пользу узкопартийного, тенденциозность, психологическая неадекватность — неприуготовленность писателя к «проповеди созидания» и любви, потеснившей в художественном его опыте мотивы «ранние», сти-

хийно-разрушительные, вскормленные ненавистью ко всему, что пригнетает и раскатывает уникальный рельеф личности.

Примечательный штрих: о дефиците художества в связи с «Матерью» говорили люди разных идейных и эстетических ориентаций, а это стимулирует догадку о влиянии, — если и не на всех, то на многих из них,— некоего объединяющего, более чем личного вкусового стереотипа. Известно же, что иные эпохи почему-то с обостренным интересом следят, скажем, за сюжетом прозаического повествования и при этом менее отзывчивы на атмосферу и тональность его (разумеется, ни к Белому, ни к Блоку это отношения не имеет). И наоборот. Не исключено ведь, что и горьковская повесть каким-то образом отклонялась от некоторой сверхличной, статистической вкусовой оси, предлагала иную модель художественности — момент в высшей степени существенный и в методологическом отношении симптоматичный.

Уже в советское время на протяжении долгих десятилетий интерес к этой повести, как правило, подогревался насильственно. Миллионы школьников и студентов ежегодно на вступительных и выпускных экзаменах в упаковочных — «согласованных» и «рекомендованных», словом, обкатанных на высших идеологических уровнях — формулировках столь же патетично, сколь и лицемерно описывали несравненные достоинства «великого произведения социалистического реализма». Граждане постарше — например, гуманитарии-умельцы — препарировали «великое произведение», естественно, более цивилизованно и деликатно: топору предпочитали скальпель, грубоватому тематическому пасьянсу — стилистический анализ, поиск нюансов, тонкостей — композиционных, сюжетных, речевых. Однако по исследовательской своей сути такого рода штудии зачастую мало чем отличались от тех же школярских «квадратно-гнездовых» откровений: и здесь, и там доминировал схоластический постулат — искать известное. При этом совершалась иллюзионная подстановка понятий: о способе изображения (как?) судили по предмету изображения (что?). Скажем, вполне очевидно: в плане тематическом «Мать» — панорама классовой борьбы. Однако отсюда вовсе не следует, буд-

то «классовый принцип» и есть тот творческий, методологическиу угол, под которым Горький видел и осваивал жизненный материал. Одно дело — изображать классовую борьбу, другое — мыслить ею, то есть в каждом общественном событии, психологической ситуации, любовной драме, духовной коллизии угадывать трансформацию или отзвук противоречия между трудом и капиталом. Боже мой, ведь угадывали! И тогда горьковское повествование аккуратно препарировалось в социологическую модель, а сам «основоположник» обретал статус летописца и трубадура классовой борьбы. Словом, подмена метода предметом не могла не сопровождаться роковыми перекосами всей художественной структуры — тотальной идеологизацией: персонажа, межперсонажных отношений, авторской позиции.

Именно на трех важнейших этих моментах я и хотел бы специально — альтернативно — остановиться, предварительно выговорив себе право на дискуссионное заострение собственной мысли, а также на выходы за пределы «Матери» — в поэтику иных горьковских текстов. Читатель заметит, конечно: такого рода выходы здесь не случайны, — отступая от основного текста тематически, я приближаюсь к нему методологически. Так, оттягивая стрелу к плечу, прочь от цели, уже тем самым к цели ее и посылают.

* * *

Русская литературная классика — прежде всего Островский, Толстой, Достоевский, Бунин, Чехов — создала удивительный прецедент расхождения героя с собственным характером, — его художественной незавершенности как творческого принципа[8]. Герой движется по сюжетным тропам, словно бы не совпадая или не совмещаясь с собою, если угодно, проскальзывая мимо себя. По мере умножения повествовательной динамики разрастается запас его внутренней дали — невостребованных и даже вовсе не узнанных возможностей, — приуготовленность к переменам: инакомыслию, инакочувствию, инакодействию. Парадоксальность этой ситуации состоит

в том, что герой вступает в сюжет с какими-то исходными чертами, как бы уже готовый, а затем, по ходу действия эволюционируя, обретает незавершенность. Привычный познавательный механизм (от неизвестного к известному) перевернут с ног на голову: мы движемся от известного — к неизвестному. Между прочим, именно с этим, мне кажется, связана поздняя тяга Бунина и Толстого к бесфабульному повествованию: всякие твердые, замыкающие моменты, словно вериги, тяжелят художественную плоть, снижают ее непредсказуемость, а это противоречит природе человека как существа, так сказать, по замыслу незавершенного.

Горький творчески улавливает эти предчувствия и предвестия иного письма, по сути — иного прочтения человека. Так, Находка — один из наиболее литературно отработанных, эстетически законченных персонажей «Матери» — в смысловом своем достоинстве как раз наименее завершен. Не случайно во сне, увиденном Ниловной, он неожиданно заговаривает голосом Павла. В характере, да и во всей человеческой его полноте сквозит ожидание синтеза, фокусировки — угадывается эволюционная даль. Судите: с одной стороны, «нежная душа», с другой — свирепый максимализм, жажда «крови по убеждению». Но вот что важно при этом не проглядеть: и то, и другое свойства не топчутся на месте — и «нежная душа» претерпевает метаморфозы, и свирепый максимализм как политический принцип подрессоривается практически — по ходу жизни. В одном из черновых вариантов повести Находка ликвидирует филёра Исая. Горький отменяет эту фабульную точку над i, — даром что, казалось бы, она вполне органично вписывается в революционную программу нашего максималиста. Исая выводит в расход Драгунов; Находка же накануне отвешивает негодяю пощечину, а затем бурно по этому поводу рефлектирует, угрызается, корит себя за участие в деле «противном» и «лишнем». И другой страстотерпец-максималист, «вестник грядущего эсерства» — Рыбин сходным образом «делится» на полярные «голоса» — тоже неокончательные, тоже не затвердевшие: клокочущее революционное нетерпение, классовый фанатизм и — очевидная нравственная слабина — жалость ко всем «человекам», бедным и богатым; возникает ощущение методологической двоякости, как бы качания авторского пера. Горький и отпускает своего героя на волю — в эволюционную вертикаль, и в то же время словно придерживает, притормаживает по горизонтали, вводит в берега, остужает тягу к саморазвитию. За этим — острая творческая драма: установка на человеческую незавершенность героя вступает в противоречие с другой установкой — на твёрдую его идеологизацию. Отсюда — неустранимое и, так сказать, проблемное беспокойство: как — если и не подвести под венец, то, по крайней мере, примирить враждующие эти стороны, — незавершенного героя и готовую идею?

В горьковской «Матери» — двойная детерминация событий и характеров: поступательная (от настоящего к будущему) и целевая (от будущего к настоящему). В первом случае — естественный ход жизни, во втором — жизнь «во имя...». Например, идеи. Щепка, плывущая по течению, — это и звероподобный Михаил Власов, отец Павла, и Ниловна в «доисторическую» свою пору; это — жизнь без усилия «быть чем-то больше себя самого» (М.Горький)[9]. Служение идее — особая внутренняя ситуация, предполагающая определенную меру совместимости идеи и личности, впустившей ее в свое заповедное духовное пространство. Бальзак, например, не воспринимает «идею» как органический компонент персонажа. Не «взгляды», а человеческое в человеке — вот что в первую очередь волнует автора «Человеческой комедии». В «Утраченных иллюзиях» девятеро молодых людей, образовавших Содружество, исповедуют различные убеждения: пикардийский дворянин д'Артез — негнущийся монархист, Мишель Кретьен — неистовый республиканец и т.д. Здесь «идейность» еще не срослась с личностью, она прихватывается вместе с нею — попутно. О Давиде д'Анже сказано: «Это республиканец, но это самый порядочный, самый уважаемый человек» (подчеркнуто мною. — *С.В.*). Тут — весь Бальзак: не республиканец в человеке, но человек в республиканце — предмет неусыпных художественных его забот[10]. Иначе — у Достоевского. Достаточно вспомнить Раскольникова («Тварь ли я дрожащая или право имею...»), Подростка с его ротшильдовским комплексом или

Ивана Карамазова («все позволено, ежели нет бессмертия души»). Герой Достоевского — не носитель идеи, а, согласно М.М.Бахтину, «человек идей» — разница громадная. Идея овладевает внутренним его ядром — «человеком в человеке». И это уже не абстрактный, выпаренный субстрат, но образ идеи, ставший образом героя — целостной личной позицией. Событие это, как показывает М.М.Бахтин, интериндивидуально — оно совершается в диалогическом перекрестии двух или нескольких сознаний. Стоит художественной идее выпасть из диалогического контекста, чтобы тотчас она усохла и слиняла, впала в монологичность — деградировала на уровень законченной теоретической конструкции — понятия. Словом, Достоевский не склонен «отрешать» идею от человека, и это в нем самом, в человеке, в путанице его сомнений и страстей, она непрерывно подвергается испытанию на бытийную прочность. В конце концов высшая полнота жизни — хрупкое сияние любви и добра — одерживает над ней окончательную победу (см. гениальный финал «Преступления и наказания»). И все-таки в этот концептуальный круг просится одно уточняющее соображение. Да, Достоевский не умеет и не желает «отрешать» идею от героя, но — принципиальный нюанс! — мы-то, читатели, постоянно ощущаем и даже созерцаем драматическую их неслиянность, если угодно, разношерстность: вот — герой, а вот — заграбаставшая его идея. Герой порабощен, узурпирован, механически состыкован с идеей, ввергнут в ситуацию служения ей — вынужденных уступок, максималистского, а то и фанатичного самоограничения или даже нравственной аскезы. Раскольников, впустивший в себя чудовищную идею («кровь по совести»), словно на дьявольском оселке, невольно изощряет, оттачивает на ней свой интеллект и моральный «стержень». Ее партикуляристская узость стимулирует защитную тягу к бытийному универсализму. Жизнь без идеологизированного усилия жить венчает судьбы многих персонажей Достоевского.

Именно на эту художественную модель ориентировано творческое внимание Горького. Хотя, как мы увидим, он вовсе не отказывается от изображения традиционной фигуры — «человека идеи». В сюжетных перепадах «Матери» «человек» и

«идея» словно лабораторно опробуются на тесноту совместимости — способность к органическому синтезу. И вот — итоговая шкала: ее полярные точки — Павел и Мать, промежуточная — Находка. Горький не показывает, как, каким образом Находка и Павел становятся революционерами, — в этом своем качестве, подобно условию теоремы, они уже изначально даны, они являются, точно Афина из головы Зевса — в боевом одеянии и с воинственным кличем на устах. Тем и другим — в большей и меньшей степени — идея овладевает; Павлом — всецело, без остатка. Он — революционный кузнечный молот, один из первых в новой литературе реализаторов повелительного партийного «надо!» Эта тотальная идеологичность сына — при всей естественной привязанности к нему — тревожит и смущает Ниловну. К чему эти отблески «бронзы» на живом лице? Или — иссушающая «строгость», монументальность (даже в сновидении), этот взгляд — чуть ли не наджизненный, поверх людей, убегающий куда-то «далеко в сторону»? Отчего так: сосредоточиться на нем — не на теле, которое она привыкла с детства оберегать от холода и болезней, а на некотором личном духовном его центре, — почти невозможно, — он тотчас мифологизируется, ускользает. Вероятно, психологически гипербола эта как раз и порождена тотальной его идеологичностью — смысловой однородностью. В составе его «я» не разбужены иммунные силы, способные противостоять пришлой идее, умерить ее узурпаторский аппетит. Эта идея овладевает личностью, что называется, со всеми ее потрохами, высасывает из нее свежую кровь, огрубляет. Вот отсюда-то — чутко уловленная Ниловной «схематичность» сына, ее нечаянная реплика, нет, скорее исповедальная обмолвка, будто Находку она все же любит «лучше». Шутка ли? Но тогда пойдем до конца и согласимся, что анемичность Павла — не результат авторского творческого бессилия, а предмет специальной, именно авторской художественной озабоченности. Или так: здесь не анемичность изображения, а изображение анемичности. Горький эстетически удостоверяет разрушительные последствия тотальной идеологизации человека. И значит, мы имеем тут дело не с дефицитом повествовательной пластики, вообще строительного

художественного материала, а с ограничением, наложенным писателем на свои изобразительные возможности, как способом обрисовки персонажа. Конечно, вопрос может быть поставлен и так: не идея обескровила Павла, но прирожденная его аскетичность оказалась благоприятной почвой для тотального разрастания идеи. Существа дела, однако, эта смысловая инверсия не меняет.

На протяжении более чем полувека наш литературоведческий и педагогический официоз намеренно закрывал глаза на проблему художественности горьковской повести. Повесть эта была встроена в шеренгу «нужных» и «очень своевременных». Как-то сам собою по тогдашним условиям отпадал вопрос о степени ее совершенства. И поэтому, понятно, не мог возникнуть также и альтернативный вопрос — о псевдонесовершенстве, иллюзии недовоплощения героя, спровоцированной в читательском восприятии его реальной человеческой «линейностью». Дефицит человечности (в обрисовке героя) легко мог быть увязан с «недобором» писательского мастерства, — увы, вполне вероятная психологическая аберрация! Ни прогрессивная литературная критика, ни, тем более, официоз никаких профилактических соображений на эту тему публике не предлагал. Миллионы читателей горьковской повести напропалую лукавили, упирая на художественные достоинства «образа Павла Власова» и при этом нередко ощущая его человеческую «недостаточность».

На ином методологическом уровне организованы отношения между «личностью» и «идеей» в границах другого персонажа — Находки. В системологии зафиксирована такая ситуация: есть мука, есть вода и соль — нет теста. Компоненты грядущего синтеза привлечены к продуктивному взаимодействию, однако друг о друге ни сном ни духом не ведают. Именно так построен Находка: «идея» и «личность» трудятся в нем параллельно. Разрушительная работа пришлой идеи еще не завершена — еще активны защитные внутренние силы. Диву даешься: да возможно ли? Певучая нежность, ласковое, струящееся «ненько», неутихающая мелодия сиротства, еще не выплаканное детское горе, поиски материнской «субстанции» окрест... И

тут же, впритык: безогладная палаческая жажда классового возмездия, проповедь жестокости, не знающей границ и меры. Подумать только — кровь холодеет в сердце: как пугающе знакомы нам эти фанатичные, патетические выбросы левоэсеровского волюнтаризма, это баррикадное мышление разъяренного варвара: «Нужно уничтожать того, кто мешает ходу жизни»; или: «...убью, если увижу — надо!» или это: «...все могу! И убью. Хоть сына...» Вот он, тот самый «дух кровавого деспотизма», с осуждением которого Горький выступит в «Несвоевременных мыслях». Именно в «Несвоевременных мыслях» «двоякость» людей, подобных Находке, будет осознана не только как идеологический, но и как психологическмий феномен: эти люди искренни «в каждый данный момент»: прежде чем убить, они способны невинно восхититься «скромной красотой полевого цветка». Равнодушие к добру и злу — так, беспощадно, диагностирует писатель эту пугающую «двоякость». Сама паритетность двух нравственных этих категорий изначально чревата победой зла; сознание, в котором они сбалансированы и размещены по отсекам, обречено на саморазрушение. И это оттого, что зло выведено в нем из-под критики, у него нет оппонента, — теперь оно разрастается в собственную даль, подчиняясь своей, раковой, логике. Это — логика авторитарной самодостаточности, той самой, что строит себя с нуля, презрев общечеловеческие гуманитарные нормы. Здесь причина и следствие непосредственно не состыкованы, а истина — это воление. Истинно то, что простейшим способом поименовано. «Нужно уничтожать того, кто мешает ходу жизни». Но кто же вправе думать, будто именно он — обладатель ключа к этому загадочному «ходу»? И почему человечеству надлежит верить ему? Где доказательства? И потом — что следует понимать под «ходом жизни»? И еще об этих самозванных вершителях судеб. Сколько же безвинных миллионов полегло на несчастной этой земле из-за того только, что очередному кровавому тирану бросалось в голову «надо!» Молодой горьковский теоретик терроризма тешит себя ребячьей иллюзией: якобы, «уничтожая», он приближает «светлое завтра»: «Мой грех со мной умрет, он не ляжет пятном на будущее, никого не замарает он, кроме меня ,

— никого!» Увы, самообман: уничтожая сегодня, ты по необходимости урезаешь или вовсе аннулируешь «светлое завтра», — оно попросту не состоится. «Приходится ненавидеть человека, чтобы скорее наступило время, когда можно будет только любоваться людьми» — это тоже из идеологического репертуара Находки. И здесь — триумф авторитарной логики. Человечество давно уяснило себе: ненависть бесплодна, и откуда же появиться «любованию людьми» там, где она правит свой истребительный бал? По счастью, левоэкстремистские афоризмы Андрея Находки — еще только теоретические замахи; до конкретной, то есть кровавой, реализации их дело не доходит. У идеи, механически, словно заноза, засевшей в голове у горьковского героя, нет доступа к его душе.

Таким образом, и Павел Власов, и в меньшей мере Андрей Находка — жертвы узурпировавшей их идеи. Вспоминается знаменитое философское уравнение: идея, овладевшая массами, становится материальной силой. Очевидно, это действительно так. Проблематично, однако, вот что: становится ли она при этом также и растущей универсальной человеческой силой? Горьковская позиция в данном случае неоспорима: нет, не становится. Как раз напротив: любая форма идейной узурпации личности наносит тяжкий урон ее человеческой полноте[11]. Это раннее художественное предостережение отчетливо прослушивается в текстах, составивших уже советскую классику. Так, у Фадеева, в «Разгроме», большевистская упругость Левинсона явно подрессорена человеческими слабостями: нескладной, неухоженной, даже неказистой фигурой, интеллигентской «цивильностью», некоторой бытовой размагниченностью и прочими «степенями свободы». И все же... Все же приоритет «идейности» здесь вполне очевиден; «человеческая» специфика еще ощущается как смысловая периферия, милая слабина. Впоследствии, в сочинениях определенного сорта, она и вовсе будет унижена, а в наиболее одиозных случаях отброшена на уровень сусального развлекательства. И надо сказать, что эта гнетущая, затхлая литературная ситуация — максимально взвинченный авторитет «идейности» — изобильно подпитывалась ситуаций общего-

сударственной. Достаточно напомнить о сталинских съездах, конференциях и прочих «исторических» форумах, на которых до смерти уставшие от идейного «серьеза» депутаты-делегаты физиологически расслаблялись, внимая записному развлекателю-шуту, травившему байки насчет «человеческих слабостей». Да и сам тиран, как известно, слыл по этой части недюжинным мастаком: нет-нет да и приправит собственную политическую тягомотину каким-нибудь бытовым казусом, казарменной прибауткой или хрестоматийной сценкой «из классики», — словом, ввернет что-нибудь «человеческое».

Андрей Находка и Павел Власов — типологические предтечи целой когорты героев-идееносцев, притязавших на особую — эталонную — роль в нашей литературе. Отцы и теоретики соцреализма не просто проглядели подлинную суть этих персонажей, — они хотели ее проглядеть, хотели не уловить лежащего на них отблеска писательской тревоги — предупредительного знака. Именно: идея, овладевшая человеком, однако не приобщенная к внутреннему его миру органически, неизбежно спрямляет и схематизирует его. Вот это Горький и показывает. Судите. Повесть буквально наводнена «книжным» материалом. Персонажи — неутомимые читатели, популяризаторы и распространители нелегальной литературы. Они постоянно пересказывают и цитируют запрещенные тексты — это дело их жизни, их будни и праздники. Однако нигде, ни в одном эпизоде не уловлен момент органического усвоения ими книжной «идейности» — хоть шаром покати! Мы так и не узнаем о потаенных интеллектуальных и нравственных каналах, по которым политические концепции, жадно вычитанные в монографиях, поступают на различные «перерабатывающие» внутренние участки личности. И даже более того: процесс этот как бы демонстративно упрятан за кулисы, сведен к флангам — «входу» и «выходу». Минуя теплую, всецело личную инкубационную ступень, книжная идея сразу же «уходит» в революционное дело, поступок, лозунг. У нее нет интимной «персональной» истории — драмы сближения с уникальным живым человеком, между прочим, зачастую усваивающим идею не только в момент приятия ее, но и в момент отторжения, когда духовный

нально-образовательный процесс, а целостное, органическое, духовное восхождение. И как раз там, где идея узурпирует личность, поправ ее органику, налицо нравственные потери. Даже так: мир Ниловны тем социалистичней, чем религиозней. И когда в финальных, трагедийных повествовательных аккордах эту великую и прекрасную женщину истязают и душат, все же у нее достает мужества и величия прохрипеть своим мучителям единственное и поразительно главное слово: «Несчастные... » Слово это — смысловой перекресток и синтезатор «революционности» и «религиозности». В нем — и энергия баррикадного противостояния злу, и христианская готовность к прощению, — вероятно, отзвуки двух древнейших национальных стихий: языческой, дионисийской и — аскетически-монашеской, православной (Н.Бердяев).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См., напр.: *Кранихфельд Вл.* Литературные отклики. —Современный мир, 1907. ноябрь.
2. См.: Русская мысль, 1907, апрель.
3. См.: *Амфитеатров А.* Современники. М. б/г. С.112.
4. См.: Речь, 1907, №141.
5. См.: Голос Правды, 1907, №596.
6. См.: Товарищ, 1907, №252.
7. *Блок А.* Собр.соч., в 8-ми томах. М.-Л. Т.5. 1962. С.100.
8. Мне уже случалось об этом писать в книге «Бальзаковский парадокс». М. 1981. С.119, 120.
9. Литературное наследство. Т.70. М. 1963. С.482.
10. Подробно об этом: *Вайман С.* Бальзаковский парадокс. М. 1981.
11. Поучительная деталь. В горьковском повествовании персонаж, как правило, первоначально является в аспекте портретной характеристики, а уж затем обнаруживает приобщенность к тому или иному идейному кругу. Физический облик его — в преддверии идеологизации — словно препона, запруда на пути; можно допустить, что автор бессознательно спасал таким образом своих героев от упрощения.
12. См.: Новая жизнь, 1918, 6 июня.
13. См. Новая жизнь, 1918, 16 мая.
14. См.: Новая жизнь,1918, 6 июня.
15. Там же.
16. Там же.
17. *Платонов А.* Размышления читателя. М. 1970. С.109.
18. Текст романа цитируется по изданию: *Горький М.* Собр. соч в 16-ти томах . Т. 4, М., 1979.

М.Бойко

ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ. ПИЛЬНЯК. ОЛЕША. А.ТОЛСТОЙ

Двадцатый век с его социально-историческими переворотами и катастрофическими «тотальными» войнами поставил человека перед новой реальностью. Мысль и энергия множества людей были направлены на то, чтобы решительно менять состояние общества. В то же время человеческая личность как никогда прежде становилась объектом демагогического воздействия и бестрепетно приносилась в жертву идеологии и политике.

Некоторые важнейшие мечты прошлого века — мечты о свободе, равенстве и справедливости — стали программой революционного преобразования. Но в процессе их практического осуществления обнаружились неожиданные противоречия, даже трагизм. И, разумеется, искусство не оставалось в стороне — оно аккумулировало и особым способом выражало многообразие происходящих изменений.

Свобода, ее ограничения или полное ее отсутствие традиционно были одной из главных характеристик общества, самосознания и мироощущения человека. Искусство всегда интересовали суверенность человека, степень свободы его проявлений, противоречия его взаимодействия с себе подобными и его реакция на состояние мира в целом. Интересовали продуктивность этой свободы и, напротив, ее отрицательные последствия. Исследовались высшие ценности, с которыми личность сообразует свои стремления и пути достижения счастья. Весь этот комплекс духовного самочувствия и действенной реализации человека бесспорно изменился после свершения революции. Сломались многие основополагающие стереотипы — и

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора. 3

Н. ЯСТРЕБОВА
Драматизм отношений многосоставности
и целостности советского искусства 6

С. ВАЙМАН
Человек и идея. Перечитывая горьковскую «Мать» 37

М. БОЙКО
Проблема свободы: жанрово-стилистические эквиваленты.
Пильняк. Олеша. А.Толстой 65

Г. БЕЛЯЕВ
Черты мифопоэтического сознания в творчестве Пастернака 104

Н. ХРЕНОВ
Художественный мир Андрея Тарковского.
Духовно-философские аспекты 131

Е. ГРОМОВ
К проблеме пессимизма в отечественном искусстве 160

А. МАЗАЕВ
План монументальной пропаганды и его исторические судьбы 189

В. БЛОК
Спектакли 30-х годов: противоречия диалога со зрителем. 217

Е. БОГАТЫРЕВА, Е. ВОЛКОВА
Идеи М.М.Бахтина и современная
культурно-художественная ситуация 240

Зак № 4, Тираж 200экз.
Типография
Цена договорная